



**Por uma estética da retórica confessional. Estudo do romance *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich**

For an Aesthetics of Confessional Rhetoric: a Study of Cíntia Moscovich's Novel *Why am I fat, mom?*

Soraya Lani\*

**Resumo:** Este artigo analisará a retórica confessional própria ao romance *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich. Num primeiro momento, o estudo buscará identificar as estratégias narrativas utilizadas pela escritora gaúcha para inscrever a retórica da confissão em todos os interstícios do texto, numa dinâmica cíclica. Para tal, o artigo apoiar-se-á nas reflexões de Philippe Lejeune sobre a escrita em primeira pessoa bem como as de Jacques Derrida a respeito do caráter autoimunitário do texto autobiográfico. Num segundo tempo, o artigo focalizará as diferentes origens e facetas do sentimento de culpa de que sofre a narradora, apoiando-se na sua relação com o corpo feminino e na noção de culpa no judaísmo. O ensaio de Moacyr Scliar, *Enigmas da culpa*, fornecerá elementos essenciais para compreendermos a especificidade da culpa na tradição judaica.

**Palavras-chave:** Cíntia Moscovich. Autobiografia. Judaísmo.

**Abstract:** The present article analyzes the confessional rhetoric characteristic of the novel *Por que sou gorda, mamãe?* Cíntia Moscovich. First, this study aims to identify the narrative strategies used by the *gaúchan* author to leave marks of the rhetoric of confession in all the interstices of the text, in a cyclical dynamics. To this end, it draws on the reflections of Philippe Lejeune about writing in first person as well as on those of Jacques Derrida about the autoimmune nature of the autobiographical text. Second, this article focuses on the origins and the different facets of guilt that the narrator suffers from, leaning on her relationship with the female body and the notion of guilt in Judaism. Moacyr Scliar's essay *Enigmas of guilt* contributes with essential elements to understand the specificity of the feeling of guilt in the Jewish tradition.

**Keywords:** Cíntia Moscovich. Autobiography. Judaism.

Por intermédio do ato textual da confissão, diversos escritores fazem da escrita um espaço de desvelamento no qual a inscrição da transgressão dialoga com o sentimento de culpa e com a esperança de uma eventual redenção. Tal procedimento leva o escritor a confrontar-se consigo próprio, revelando uma



experiência profundamente pessoal já que aquele que confessa os seus erros age sempre em nome próprio. O escritor-confessor, ou como diria Marcel Lobet o “*écrivain en aveu*”, retomando o título de seu livro, é, portanto, uma voz que se impõe obrigatoriamente em primeira pessoa; a de um “eu” narrador autodiegético que não delega seus poderes a nenhum outro herói que possa deformar a mensagem que o “eu” se encarrega de transmitir (LOBET, 1962, p. 11).

Atualmente, esse tipo de escrita inclui-se no gênero das “confissões literárias” e é alvo de inúmeros rótulos tais como: “literatura de testemunho ou testimonial”, “literatura pessoal”, “literatura íntima”, “literatura de introspecção”, ou ainda, “literatura confessional”. Concretamente, trata-se de uma literatura constituída de diários, autobiografias e memórias, subgêneros que se apoiam na necessidade do sujeito de dar testemunho de sua experiência pessoal, de deixar impressa a sua marca no mundo através da identificação com o outro “eu” que se revela no texto.

No entanto, a presença de um “eu” que relata a história de sua vida não basta para catalogarmos a obra de um autor dentro do gênero das confissões literárias, ainda que este último construa uma narrativa sincera da sua biografia e/ou da sua personalidade. Como afirma Marcel Lobet, “é necessário que, pelo menos implicitamente, apareça certo sentido do bem e do mal” (LOBET, 1962, p. 11), quer seja no diário, na autobiografia ou nas memórias. Esse sentido do bem e do mal pode tanto se referir à ética religiosa, aproximando-se do termo “confissão” como da ética moral, o que implica na admissão de um erro diante da sociedade.

Dentro desse contexto, parece-nos que quatro componentes essenciais impõem-se na identificação de uma verdadeira “retórica confessional” nas escritas testimoniais: a confissão ou a revelação explicitamente pronunciadas; o destinatário intermediário, que representa a entidade ou a pessoa a quem o “eu” dirige seus erros; o sentimento de culpa que leva o “eu” culpado a fazer uma confidência a alguém liberando uma voz há muito tempo reprimida, e, por fim, o arrependimento, sentimento oriundo do ato de desvelamento, que, em regra geral, se revela purificador, redentor. Em certos casos, o alívio resultante do arrependimento pode atenuar ou até mesmo eliminar sentimentos como o rancor, o remorso ou o auto-ódio, permitindo a reconstrução identitária do “eu” em crise.

O romance de Moscovich intitulado *Por que sou gorda, mamãe?* concentra justamente todos esses elementos constitutivos do discurso confessional.



Publicado em 2006, o romance conta a história de uma narradora autodiegética que, após ter perdido vinte e dois quilos em quatro anos, lança o desafio de percorrer a sua própria história e a de sua família judia imaginando que as razões da sua obesidade estariam no passado. Um excesso de peso físico intimamente ligado ao peso psicológico de uma culpa que a atormenta, despertando outros sentimentos como a raiva, o remorso e o auto-ódio. A explicação para o extravasamento desses sentimentos encontrar-se-ia na relação afetiva dolorosa que a narradora nutre com a mãe, desde a morte do pai, durante a juventude. É, portanto, a essa mãe judia que ela dirige palavras duras, fazendo-lhe confidências, acusando-a e acusando-se mutuamente.

A fim de analisar a retórica confessional própria ao romance, o presente artigo concentrar-se-á, num primeiro momento, em identificar as estratégias narrativas utilizadas por Moscovich no sentido de liberar a palavra de modo incisivo, inscrevendo a retórica da confissão em todos os interstícios do texto, numa dinâmica cíclica. Para tal, o artigo apoiar-se-á, entre outras, nas reflexões de Philippe Lejeune sobre a escrita em primeira pessoa bem como as de Jacques Derrida a respeito do caráter autoimunitário do texto autobiográfico. Num segundo tempo, o artigo focalizará as diferentes origens e facetas do sentimento de culpa de que sofre a narradora, apoiando-se na sua relação com o corpo feminino e na noção de culpa no judaísmo. O ensaio de Moacyr Scliar, *Enigmas da culpa*, fornecerá elementos essenciais para compreendermos a especificidade da culpa na tradição judaica.

## 1 Uma escrita na fronteira dos subgêneros confessionais

Seria possível liberar a palavra sem ferir o outro, principalmente quando esse “outro” é nada mais nada menos do que a mãe judia, a parceira de Deus na criação, de acordo com as próprias palavras de Cíntia Moscovich? O romance nos parece mostrar que o emprego de certas estratégias narrativas constitui um meio eficaz para se atingir um duplo objetivo: revelar sentimentos íntimos, silenciados desde a infância, e preservar a imagem da mãe real, alvo de todas as acusações na ficção.

Ao adotar o gênero confessional para dizer a verdade, ou melhor, a sua verdade, Cíntia cultiva um estilo que impede o leitor de classificar sua ficção dentro das formas tradicionalmente conhecidas. Impossível delimitar com precisão a fronteira entre a autobiografia, o diário e as memórias nesse romance. O melhor é dizermos que a escritora se apropria de todas essas formas sem aderir integralmente a nenhuma delas.



O leitor apressado poderia ser induzido a requisitar tal romance nas estantes reservadas às autobiografias já que a capa cor-de-rosa e o número significativo de capítulos lembram propositalmente a estrutura de um diário. Com efeito, numa entrevista concedida à Editora Record, que publicou o romance, Moscovich revela que a sua intenção inicial era confessar os seus sentimentos tendo como referência um diário, mas não se tratava de qualquer diário. A ideia era dialogar com a tradição judaica empregando como hipotexto<sup>1</sup> “Carta ao pai”, de Franz Kafka numa versão feminina do gênero “Carta à mãe”. No entanto, o tom grave, seco e duro de uma escrita kafkaiana na qual prevalece a exposição nua e crua dos fatos sobre o julgamento dos atos não correspondia ao tom humorístico, meigo e melancólico que a escritora desejava introduzir no seu acerto de contas com a mãe, e, principalmente, com ela mesma.<sup>2</sup>

Além disso, a escolha do diário, como gênero confessional, apresentava outro problema: a revelação total de uma esfera privada, que a escritora, por pudor, recusava assumir publicamente. A solução encontrada para dar continuidade a um “desvelamento púdico” foi assumir a vida real como um caminho para a criação literária, turvando os limites entre a ficção e a história real de sua vida. O prólogo estabelece de antemão o pacto de leitura que ela deseja manter com o leitor, enfatizando que não se trata de uma ficção puramente autobiográfica, mas sim daquilo que poderíamos chamar uma autobiografia ficcionalizada:

Este é o começo doloroso e persistente da nova etapa de minha vida. Que se inicia ali, um pouco adiante, no ponto final deste prólogo. Depois, trato de purificar a memória em invenção. Mas só depois daquele ponto final. Porque meu ofício é exclusivamente escrever – o que significa erro em cima de erro –, há um livro a ser escrito. Usar-me como matéria de ficção: aí está a única forma de saber o que foi, porque preciso saber o que foi para o novo começo (MOSCOVICH, 2006, p. 13).

De fato, o leitor que se aventura a percorrer junto à narradora o seu “novo começo”, acompanhando o seu cotidiano e a reconstituição do passado, dá-se conta de que os elementos da vida real da autora são uma constante na narrativa. Difícil não pensarmos em certas noções do pacto autobiográfico teorizadas por Philippe Lejeune que se ajustam ao romance, mais precisamente a definição de um “relato que comporta não uma exatidão histórica impossível, mas antes uma apresentação sincera de uma vida extratextual” (LEJEUNE, 1975, p. 37). Aquele que escreve uma autobiografia se compromete, portanto, a uma sinceridade que pode ser identificada pelo leitor fora do texto.



A narradora, à imagem da autora, é uma jornalista que parou de trabalhar há mais de um ano para se dedicar integralmente à redação de um livro. Ambas fizeram inúmeras dietas, ambas continuam a frequentar o endocrinologista, mantêm relações conflituosas com a mãe e sofrem com a perda precoce do pai. A sinceridade referida por Lejeune pode ser ainda visível na expressão de sentimentos semelhantes partilhados pela autora e pela narradora, como a culpa, o remorso e o auto-ódio. A respeito da especificidade da autobiografia presente na ficção, Cíntia Moscovich revela a sua própria visão:

Grande parte do meu legado de vida está lá. É um livro autobiográfico em essência. [...] A narradora e, por coincidência, eu também, precisávamos escrever um livro que marcasse uma nova etapa. A etapa de se dedicar integralmente a um ofício, a despeito das minigâncias e preocupações cotidianas – e a despeito das encrencas com a mãe. [...] Por que sou gorda, mamãe? divide minha vida (MOSCOVICH, 2008).

No entanto, por trás de todas essas semelhanças entre a autora e a narradora se esconde uma diferença fundamental, identificada no processo de *mise en abyme*<sup>3</sup> da elaboração do livro por essas duas mulheres: enquanto a narradora precisa escrever para expurgar a sua culpa, a raiva e o remorso, fazendo da ficção um espaço de autoanálise, a autora já se encontra num estágio mais avançado que lhe permite se lançar à redação do livro somente após ter se submetido a sessões de autoanálise. Tais sessões revelaram-se fundamentais para que o peso da culpa não se transformasse num obstáculo à sua criação literária. Para Cíntia Moscovich, essa defasagem temporal em relação ao processo de autoconhecimento institui uma diferença crucial, suficiente para separar a figura da narradora da figura da autora:

Quando deixei de ser a narradora do livro, librei-me das muitas culpas que me acompanhavam. E librei-me desse ressentimento de ser filha de uma mulher que entende que a maternidade é uma dádiva e uma dívida perpétua e impagável. Isso, o fato de um filho se sentir eternamente devedor gera um ódio fenomenal, que afeta mais quem sente do que aquele que é objeto do ódio. (MOSCOVICH, 2008).



É justamente essa distinção sutil que existe entre a narradora e a autora que leva a escritora a encarar o relato da sua vida como se se tratasse de uma ficção. A essa primeira confissão acrescenta-se uma segunda: a mãe da narradora seria muito pior do que a mãe real: “Minha mãe é uma mãe amorosa e só fez e faz de crueldade aquilo a que tem direito. A mãe da Gorda é muito pior” (MOSCOVICH, 2008). A partir do momento em que a figura da narradora não remete diretamente para a da autora, a imagem da mãe real permanece preservada, pois encontra-se protegida pelo pacto ficcional.

A ratificação do pacto ficcional passa também pela natureza memorialística da história que a narradora se predispõe a relatar. Tratar-se-ia, como ela mesma diz, de “purificar a memória em invenção”, o que supõe menos uma revelação linear da sua biografia do que a recuperação dos fatos tais como esses últimos se apresentam em sua memória. Ora, a memória apoia-se de fato no ficcional já que o processo mnemônico incita a criação e a reinvenção de lembranças fragmentadas, dissociadas, ou até mesmo apagadas pela passagem do tempo. Consciente de que a sua memória não pode comportar todas as lembranças, sendo, por vezes, traidora, a narradora parte dessa constatação para avisar o leitor que a narrativa será sedimentada sobre uma estrutura fragmentar:

O passado só existe porque existe a memória, e a memória é traição: tanto subtrai quanto acrescenta, tanto rasga quanto emenda. A memória, porque não é linear, e porque a vontade da mente é o ordenamento tranquilo, exaspera: tuda dá vontade de remexer nesse limbo brumoso e de lá retirar as coisas em sequência e inteireza de lógica. (MOSCOVICH, 2006, p. 18)

## **2 Nos interstícios da retórica confessional: o monólogo interior e o efeito especular da relação mãe-filha**

Uma vez o pacto ficcional estabelecido, Moscovich pode finalmente deixar falar os seus sentimentos mais profundos. A escrita torna-se progressivamente um espaço de acerto de contas com ela própria no qual a confissão se infiltrará por todos os interstícios do texto, resultando em uma verdadeira retórica confessional. Tal retórica confessional manifesta-se logo no paratexto,<sup>4</sup> começando pelo título, construído sob a forma de uma pergunta dirigida à mãe: “Por que sou gorda, mamãe?”, pergunta que aparecerá novamente no prólogo, anunciando tantas outras que farão da mãe a destinatária privilegiada do “monólogo interior” estruturador da narrativa.





A escolha do monólogo representa uma das estratégias da retórica confessional mais incisivas que Moscovich introduz no seu romance. Além de constituir um procedimento confessional, o monólogo também pode ser interpretado como uma maneira da escritora homenagear a literatura judaica universal, inscrevendo sua obra numa continuidade estilística amplamente cultivada em textos religiosos talmúdicos, hassídicos e contemporâneos. Durante as discussões talmúdicas, extremamente árduas e ardentes, por exemplo, a prática do questionamento servia para esgotar o sentido de um texto até que se conseguisse chegar a uma resposta satisfatória (STORA-SANDOR, 1984, p. 278). No que diz respeito à literatura profana, em diversas obras da literatura judaica, os narradores também manifestam uma tendência a dirigir seus textos a interlocutores que geralmente são incapazes de dar a mínima resposta, mesmo que sejam constantemente solicitados na narrativa. A crítica literária francesa, Judith Stora-Sandor, ilustra alguns exemplos:

O homem-macaco de Kafka faz um relatório diante de uma Academia. Alexandre Portnoy conta sua história a um psicanalista. Zeno, o personagem de Italo Svevo, escreve um resumo da sua vida a pedido de um psicanalista. O romance de Gail Parent é a carta de despedida que Sheila Levine dirige a seus pais antes de se suicidar. Os personagens de Sholem Aleikhem, nos contos citados por Victor Erlich, pedem ambos conselhos; um a um rabino; outro a um sábio. Menakhem-Mendel escreve cartas para sua esposa da qual tem visivelmente medo (ela representa a família!)<sup>5</sup> (STORA-SANDOR, 1984, p. 278).

Stora-Sandor observa ainda que, em todos esses exemplos citados, existe uma distância hierárquica em detrimento do narrador, pois o interlocutor escolhido é frequentemente uma autoridade moral ou intelectual digna da confiança do narrador. Acerca do assunto, o romance de Cíntia Moscovich parece não escapar à regra, apoiando-se também nessa tradição literária judaica. A escritora elege a mãe como autoridade moral, mas é na verdade a narradora quem tem o domínio da palavra e inicia um jogo no qual a mãe aparece somente como uma espécie de sombra muda da filha. Mesmo que a mãe seja desprovida de voz, nunca respondendo as inúmeras súplicas da filha, o seu papel narrativo permanece fundamental na economia do romance. Ela funciona como o intermediário privilegiado, absolutamente necessário ao ato da confissão. Uma confissão marcada por um aspecto duplo, solene e blasfêmico, cuja natureza do discurso oscila constantemente entre a sacralização e a



dessacralização da relação mãe-filha. De fato, trata-se de admitir os erros a uma autoridade moral bem próxima que é a mãe, mas também de julgar os atos daquela que lhe deu à luz. Por meio desse artifício literário, a escritora põe em destaque uma dicção feminina desconcertante sobre a relação mãe-filha e introduz a retórica da confissão numa dinâmica cíclica: quanto mais a mãe se fecha em seu mutismo, mais a narradora se sente à vontade para tomar e dominar a palavra.

É interessante observarmos que a dinâmica cíclica da confissão, calcada no jogo de “perguntas e respostas” do monólogo, tem como consequência a inscrição do erro em cada interstício da narrativa. Esse tipo de procedimento estilístico parece constituir um dos componentes do que Jacques Derrida chama de “processo autoimunitário” do texto autobiográfico.<sup>6</sup> Para Derrida, o ato da confissão funciona como uma faca de dois gumes na medida em que este reabilita a integridade da identidade do sujeito provocando ao mesmo tempo sua desestabilização. A reflexão autobiográfica, segundo o filósofo francês, arquivaria o erro confessado, assegurando, dessa forma, sua sobrevivência num processo infinito de autoacusação (DERRIDA, 2000, p. 61). No romance, tal processo é bem visível. Se pelo ato da confissão a narradora busca atingir a redenção e a purificação, o fato dela destacar incessantemente os seus erros e o seu sentimento de culpa acaba reinscrevendo a transgressão num movimento cíclico de intensa produção poética.

É válido mencionar que tal produção poética é acentuada pela dicção feminina da escrita de Cíntia Moscovich. Ao revisitar a noção de culpa por meio da metáfora do corpo feminino, a narradora deixa falar o seu corpo como ela o sente e o vê e não como os outros o veem. O leitor que se deixa penetrar nesse universo encontra-se diante de uma “escrita do interior”. Mesmo que a narradora exponha de forma humorística as diversas peripécias de um corpo externo que foge à norma e que sofre com o olhar desprezível e desaprovador do outro, o acento é, sem dúvida, posto no interior desse corpo que retém o peso de uma culpa moral. Além disso, o fato de se eleger a mãe como elemento desencadeador da reconstituição do passado confirma uma vez mais a existência de uma escrita íntima. Como observa Béatrice Didier: “ A presença da mãe adquire inevitavelmente para as mulheres um outro sentido que para os homens, já que a mãe é a exata matriz delas, a sua prefiguração. [...] O retorno à mãe é um fascinante retorno ao Mesmo, ou antes ‘à mesma’.” (DIDIER, 1981, p. 25-26).

A narradora parece estar consciente desse efeito especular gerado pela relação mãe-filha e inspira-se dessa relação “à mesma” para escavar as entranhas do





passado até resgatar a memória das avós. Ao visitar a trajetória de duas gerações de mulheres da família, dá-se conta de que o mal-estar corporal sempre foi acompanhado de traumas psicológicos, instaurando uma dinastia de mulheres hipocondríacas que procuraram aliviar suas angústias através dos meios mais variados como as sessões de terapia, a ingestão de medicamentos ou o consumo excessivo de alimento.

### 3 Da comida à culpa judaica

No que diz respeito propriamente à relação entre alimento e bem-estar, as raízes dessa aliança estariam na História judaica ashkenazita. Vindas de um Leste Europeu onde os *pogroms*<sup>7</sup> e os períodos de fome eram recorrentes, as avós representam o estereótipo da mulher judia alimentadora que surge na literatura popular dos *shtetls* e que veem no excesso de comida o antídoto mais eficaz contra todo tipo de doença. Quando elas emigram para o Brasil, nos primeiros anos do século 20, acabam por reproduzir o mesmo zelo alimentar, preocupando-se em transmiti-lo à descendência:

Como sempre acreditamos no aprendizado pela dor, a fome passou a ser a grande mestre, lição que pai nenhum queria que os filhos aprendessem. Atestando que os tempos haviam mudado e que este naco do Brasil era uma Canaã, as cozinhas do bairro eram usinas de todo tipo de comida. (MOSCOVICH, 2006, p. 48)

No entanto, devido ao contexto de êxito da imigração judaica ashkenazita num Brasil símbolo de uma nova Terra Prometida, o reflexo da nutrição passa rapidamente ao exagero e, em seguida, ao sentimento de culpa. Moacyr Scliar, no ensaio *Enigmas da culpa*, observa que a preocupação com a nutrição pode funcionar como uma faca de dois gumes, pois, se o judeu bem integrado na nova terra encara a abundância de comida como uma forma de revanche sobre o passado, tal percepção pode provocar nos seus descendentes o sentimento de culpa por levarem uma vida confortável enquanto os seus conterrâneos não tiveram a mesma sorte, morrendo de fome nos miseráveis *shtetls* europeus e nos campos de concentração (SCLIAR, 2007, p. 185-186).

Sensível a essas histórias de fome que circulavam de geração em geração, à memória das vítimas e ao aspecto sagrado<sup>8</sup> atribuído ao alimento na tradição judaica, a narradora, desde a infância, aprende a lição do “comer bem” à mesa. Em suas lembranças, a comida lhe é sempre oferecida como sinal de afeto da avó materna e simboliza muito mais uma necessidade de confraternização em



família do que um reflexo de consumo excessivo. No entanto, desde a adolescência, o atavismo paterno revela-se por meio de uma obesidade que a impede de desfrutar plenamente dos prazeres gustativos. Os regimes sucedem-se e inscrevem-se numa bateria de medicamentos e privações que acabam por deixá-la anoréxica aos 16 anos, idade em que consegue perder vinte e cinco quilos. De uma oferenda de Deus, o alimento torna-se objeto de autopunição. O auto-ódio surge como a consequência natural de um corpo que persiste em estampar os sinais da transgressão:

Gordos são seres humanos que não merecem caridade ou confiança. Desonestos e sorrateiros. Pensando bem, gordos não deveriam comprar nem um radinho de pilhas a prestação. Eu mesma não me daria crédito na praça. Não confio em pessoas que têm o corpo ondulante de foca (MOSCOVICH, 2006, p. 25-26).

Para Moacyr Scliar, a culpa gerada pela obesidade pode ser explicada menos pelo modo como os obesos se veem do que pelo olhar reprovador que os outros lançam sobre eles, à beira da irritação, já que, apesar de tudo, comer é uma forma primária e fácil de gratificação. Ela remete para a oralidade da infância (SCLIAR, 2007, p. 193).

É justamente esse retorno à infância que a narradora busca em vão reencontrar ao comer de modo excessivo. O ato de comer lhe permite experimentar novamente o gosto suave de uma infância feliz. Época em que os aromas exóticos de uma cozinha judaica elaborada nos trópicos misturavam-se ao afeto de uma refeição confraternizante e farta na presença da família. Época também em que seu pai ainda estava vivo, em que a mãe lhe dava afeto e amor em abundância, sem lhe pedir nada em troca.

Parar de comer representa, portanto, cessar de sentir o bem-estar da infância, mas é também a única maneira viável da narradora reestabelecer os contornos do seu corpo, de reencontrar uma territorialidade. Se a sua viagem interior lhe permite tomar consciência de que a relação com a mãe não pode mais voltar ao estágio idílico da infância, a ruptura sendo irreversível, o caminho traçado por ela ao longo do romance indica que os remorsos, os rancores e a raiva foram pelo menos atenuados, o que visivelmente se repercute na sua perda de peso. A declaração de amor feita à mãe no final da narrativa, com um tom seco, grave e desprovida de qualquer ingenuidade, sela o cessar-fogo:



Amo-a, mamãe, com a naturalidade intensa que um filho ama e que sempre será menor que o amor de mãe. Entenda de uma vez por todas: não quero mais me tornar monstruosa porque a senhora não entende a delicadeza de alguns fatos. Proponho que a senhora não duvide do certo e seguro. Proponho que nos façamos mais brandas (MOSCOVICH, 2006, p. 247).

A reconciliação com a mãe constitui o resultado de um longo processo de autoanálise, aproximando-se do que Moacyr Scliar denomina a “culpa iluminada” (SCLIAR, 2007, p. 231), sentimento distinto do arrependimento que precede o pedido de perdão e que tenderia a fixar a lembrança do erro cometido na consciência do confessor. A especificidade da “culpa iluminada”, que subsiste na narradora, pressupõe que o sentimento de culpa esteja sempre latente, mas sublimado, de uma certa forma, pelo entendimento, pela compreensão dos fatos ou, como ela prefere, pela “purificação da memória” (MOSCOVICH, 2006, p. 13).

É o que a metáfora do corpo criada por Cíntia Moscovich deixa entrever ao leitor. O corpo disforme que acumulou vinte e dois quilos em quatro anos passa a adquirir uma forma, contabilizando uma perda de dezessete quilos. Os cinco quilos que lhe faltam perder para atingir o seu peso ideal simbolizam uma busca identitária ainda em curso, longe de ter sido concluída. No entanto, no atual estágio da sua reconstrução identitária, a narradora pode, enfim, reconhecer que o peso da culpa que comprimia seu peito, fazendo-lhe inchar do interior, torna-se mais leve. Ela aprende assim, graças à sua “confissão libertadora”, a viver em harmonia com o seu corpo e com a sua alma.

-----

\* **Soraya Lani** é Mestre (2007) e Doutora (2012) em Literatura Brasileira pela Universidade Michel de Montaigne Bordeaux 3, na França. Membro do grupo de pesquisa AMERIBER da mesma universidade, atualmente, ocupa o cargo de ATER (Attaché Temporaire d’Enseignement et de Recherche) na Universidade de Poitiers, na França, junto ao Departamento de Português.

---

## Notas

<sup>1</sup> Gérard Genette em *Palimpsesto* insere o hipotexto na categoria mais vasta da hipertextualidade. Esta estabelece toda a relação que une um texto B a um texto



A anterior de uma maneira diferente do simples comentário. A imagem do palimpsesto destaca bem o funcionamento da hipertextualidade: sob o texto B, que Gérard Genette chama de “hipertexto”, transparece um texto A, o “hipotexto”, como em certos pergaminhos em que é possível identificarmos rastros de uma primeira escrita apagada para deixar lugar a um novo texto (GENETTE, 1982).

<sup>2</sup> A entrevista concedida por Cíntia Moscovich ao Grupo Editorial Record pode ser lida em: <[http://www.record.com.br/autor\\_entrevista.asp?id\\_autor=4165](http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4165)>.

<sup>3</sup> A expressão *mise en abyme* designa a relação de reciprocidade que qualquer fragmento mantém com a obra que o inclui, princípio frequentemente descrito de forma imagética como a do efeito especular. André Gide toma como exemplo para explicar o termo a cena de teatro de Hamlet (II, 3), em que existe uma cena de teatro dentro do próprio gênero teatro. Além disso, Gide apoia-se em exemplos pictóricos, como os de certos quadros em que os jogos de espelhos refletem uma cena que já fora representada num primeiro plano. (GIDE, 1948). No entanto, é a Lucien Dällenbach que se deve a descrição mais detalhada e esquemática de tal procedimento (Ver: DÄLLENBACH, 1977).

<sup>4</sup> Na categoria da transtextualidade proposta por Gérard Genette, a paratextualidade faz parte dos cinco tipos de relações intertextuais da mesma forma que a arquitextualidade, a metatextualidade, a intertextualidade e a hipertextualidade. A paratextualidade, segundo Genette, define a relação que um texto possui com o seu paratexto, ou seja, o seu entorno editorial como o título, a capa, as epígrafes, os prefácios, os posfácios, as entrevistas com o autor, entre outros (GENETTE, 1982, p. 9).

<sup>5</sup> Tradução nossa.

<sup>6</sup> Em sua obra *A religião*: o seminário de Capri escrita com a colaboração de Gianni Vattimo, Jacques Derrida explica as diferentes acepções do termo imune, privilegiando o seu significado na área da biologia para se pensar, em seguida, o uso do termo no contexto literário das autobiografias: “O imune (*immunis*) está isento dos encargos, de serviços, impostos e obrigações (*munus*, raiz do ‘comum’ da comunidade). Essa franquia ou isenção foi, em seguida, transportada para os domínios do direito constitucional ou internacional (imunidade parlamentar ou diplomática); mas esta também faz parte da história da Igreja cristã e do direito canônico; a imunidade dos templos era também a inviolabilidade do asilo que alguns podiam encontrar aí [...]. É sobretudo, no domínio da biologia que o léxico da imunidade desenvolveu sua autoridade. A reação imunitária protege a identidade do corpo próprio, produzindo anticorpos contra antígenos estranhos. Quanto ao processo de autoimunização que, de maneira muito particular, nos interessa aqui, consiste para um organismo vivo, como se sabe, em se proteger, em suma, contra sua



autoproteção, destruindo suas próprias defesas imunitárias. Como o fenômeno desses anticorpos se estende a uma ampla área da patologia e se recorre, cada vez mais, a virtudes positivas dos imunodepressores destinados a limitar os mecanismos de rejeição e facilitar a tolerância de certos implantes de órgãos, apoiar-nos-emos nesta ampliação para falar de uma espécie de lógica geral da autoimunização (DERRIDA, 2000, p. 61).

<sup>7</sup> *Pogrom* é uma palavra russa que significa “destruição”. É um termo usado especificamente para ataques contra judeus ou contra bairros ou aldeias judaicas. O governo czarista incentivava os *pogroms* para forçar os judeus dos *shtetls* a emigrar e para proporcionar um bode expiatório à população insatisfeita. A série de *pogroms* que levou ao êxodo maciço dos judeus russos para o Ocidente começou em 1881, em Kiev, após o assassinato do czar Alexandre II, e atingiu seu ápice nos massacres de Kishinev, em 1903. Desta forma, os *pogroms* constituíram uma parte muito frequente da experiência judaica na Europa Oriental do período pré-nazista e, de fato, mesmo após o Holocausto, refugiados que retornavam a suas casas foram massacrados por poloneses na cidade de Kielce, em 1946 (UNTERMAN, 1992, p. 208).

<sup>8</sup> O aspecto sagrado do alimento no judaísmo revela o contexto ritualístico no qual a comida é ofertada. Desta forma, a alimentação está diretamente ligada ao sentido atribuído a determinado alimento, à sua relação com uma data específica, ao tipo de utensílio utilizado para o cozimento, à disposição do alimento na mesa e aos participantes da comensalidade. Além disso, na tradição judaica existe uma divisão entre o comestível e o não comestível que vai muito além dos cuidados com o que é nutritivo e o que não é, assumindo diferentes formas como, por exemplo, a proibição de alimentos não *khoser* pelos judeus (WOODWARD, 2004, p. 44).

## Referências

DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire*. Essai sur la mise en abyme. Paris: Le Seuil, 1977.

DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni (Org.). *A religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2000.

DIDIER, Béatrice. *L'Écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

GENETTE, Gérard. *Palimpseste*. La Littérature au second degré. Paris: Le Seuil, 1982.

GIDE, André. *Journal 1889-1938*. Paris: Gallimard, 1948.



- 
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- LOBET, Marcel. *Écrivains en aveu: essai sur la confession littéraire*. Bruxelles/Paris: Éditions Brepols/ Éditions Garnier Frères, 1962.
- MATHE, Sylvie; TEULIE, Gilles (Org.). *Cultures de la confession: formes de l'aveu dans le monde anglophone*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2006.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2006.
- MOSCOVICH, Cíntia. Entrevista: Por que sou gorda, mamãe?, 2008. Disponível em <[http://www.record.com.br/autor\\_entrevista.asp?id\\_autor=4165](http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4165)>. Acesso em: 10 out. 2013.
- SCLIAR, Moacyr. *Enigmas da culpa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- STORA-SANDOR, Judith. *L'Humour juif dans la littérature: de Job à Woody Allen*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- ZANONE, Damien. *L'Autobiographie: thèmes & études*. Paris: Ellipses, 1996.